艺 术 学 研 究

“现代之眼”中的传统戏曲

——20 世纪一二十年代中西比较视野中的戏曲评判

刘 汭 屿

(中国传媒大学 艺术研究院, 北京 100024)

摘　要: 不同于新文化运动中《新青年》主笔基于社会效用全面推崇西方写实话剧、彻底否定中国传统戏曲,以宋春舫、余上沅为代表的两代学贯中西的戏剧理论家坚持戏剧本位、秉持跨文化理念,从西方现代主义艺术新潮出发重新评判中国旧剧,聚焦其象征精神、表现性特质和形式主义美学,揭示出中国传统艺术蕴含的“先锋”“现代”因子,纠正新文化运动戏剧改良对西方现代思想畸重启蒙现代性及现实主义的偏颇,转而以后起的先锋(审美)现代性勾联古今、中西文化艺术,在完整的中西比较视野中阐释以戏曲为代表的中国传统艺术的美学规律和意蕴精髓。宋、余的研究不仅标志了 20 世纪中国戏剧理论的高度,更揭示出民族文化艺术“现代化”与“中国化”问题之间的复杂纠葛。

关键词: 新文化运动;国剧运动;现代主义艺术;先锋审美现代性;中国化

中图分类号:J 80　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2024)04-0106-11

清末西方戏剧传入,经过短暂的摸索,崇尚西方启蒙、理性、科学、进步的资本主义文明的知识分子一致将欧洲近代写实主义戏剧奉为圭臬①,并以此为标准对中国传统戏曲提出严厉批判甚至全盘否定,尤以 1917—1918 年《新青年》“新旧剧论争”为最。然而参与旧剧批判的新文化精英却鲜有戏剧行家,尤其缺乏专攻西方戏剧史和戏剧理论的专门学者。

与之相对,以宋春舫和余上沅为代表的两代留学欧美的戏剧理论家,则不满《新青年》主笔对戏剧过于意识形态化和工具化的解读使用,于是选择坚守戏剧本位,坚持学理探讨,不惜与国内潮流相对抗。同样是引入西方戏剧,在具体的流派与理论选择上,他们超越西方主流传统的写实戏剧,直接对接当时(19 世纪末 20 世纪初)欧美最新的现代戏剧潮流,积极引介相关作品及理论,在中西比较的专业学术视野中提出自己的中国戏剧建设方案,在新文化运动及其之后阶段发出另类声音。在此过程中,他们对中国传统戏曲乃至整个传统文化艺术的分析评判,呈现出更为客观公允,同时兼具民族自信与世界格局的立场姿态。

一、宋春舫戏曲关注焦点:象征精神与歌剧体裁

宋春舫(1892—1938)出身江南名门,1912 年赴瑞士日内瓦大学攻读政治经济。其人酷嗜戏剧,通晓多种外语,曾游历西欧,饱览当时经典戏剧,结交各国戏剧家,收集戏剧书籍资料。1916 年归国,先后任教于上海圣约翰大学、清华大学;1918 年受聘北京大学法文系,讲授西洋文学及戏剧,成为在中国现代高校开设西方戏剧课程的第一人。

1918 年 4 月,胡适在《新青年》第 4 卷第 4 号发表《建设的文学革命论》,呼吁“国内真懂得西洋文学

收稿日期:2024-03-01
作者简介:刘汭屿,中国传媒大学艺术研究院副教授。
基金项目:国家社会科学基金项目“晚清民国京剧现代化研究”(20CB164)。

① “五四”时期的“写实主义”是对欧洲 19 世纪写实艺术潮流的概称,包括经典现实主义及其极化版自然主义。

的学者……公共选定若干种不可不译的第一流文学名著”,如戏剧领域即选出“三百种戏剧”①试行译介。身为西洋文学教授的宋春舫响应号召,拟出“China and the World's Hundred Best Plays”,经胡适翻译删订收入当年 10 月的《新青年》“戏剧改良号”,题为《近世名戏百种目》。宋氏剧目是中国学者首次系统介绍西方经典戏剧的目录,包含 13 个国家 58 位剧作家的 100 个剧本,囊括从文艺复兴、古典主义、现实主义乃至现代主义的大家代表作,为知识界提供了译介西方戏剧的指南,也为普通民众打开了了解世界戏剧文学的窗户。

其实在胡适倡议之前,宋春舫就曾撰文倡导文学的“世界观念”(Vision mondiale litteraire)②,以振兴中国文学;在“China and the World's Hundred Best Plays”的导论中,又一再强调研究文学要有“世界的眼光”(Vision mondiale),对世界文学尤其近代、现代文学,“不当限定某国、或限定某种”,无论“写实主义之小说”抑或“表象主义之剧本”,需以“大同主义之思想”③广采博收。因此相较于胡适等人对西方近代写实主义戏剧(在当时欧洲已被目为保守过时)的极度推崇,宋春舫的品味更加新锐、视野更为开阔,尤其是他留学欧洲时亲历了现代主义戏剧的兴起兴盛,因此能够超越清末以来的“写实主义正统观”,偏向新潮的现代主义戏剧(尤其青睐象征主义)——事实上,宋春舫正是首位将西方现代主义戏剧介绍到中国的学者。

早在 1916 年,宋春舫就在《万航周报》上发表了概述欧美现代戏剧家的《世界新剧谈》,呼吁当时还在学习日本新派剧的中国新剧界改弦更张,走欧美现代戏剧道路。“五四”前后,则进一步在《东方杂志》《时报》等报刊发表系列文章,依次介绍象征主义、表现主义、未来主义等欧美现代主义戏剧流派及小剧场运动,为中国戏剧的发展建设提供多种参照。对于国内写实主义和易卜生的一家独大,宋春舫也提出了自己的真实意见:

> 自从二十世纪以来,欧洲“自然派”的学说,渐渐衰弱起来。“象征派”Symbelism 的学说,一天盛似一天。④
>
> 要晓得人群进化,是无一定秩序的。吾们中国戏曲,既然是要改革,不必一定要重演那番欧洲戏曲经过的历史。易卜生派一类的曲本,在欧洲戏曲史上,固然有革命的成绩。但是自经 Synges 那一辈人反对以后,近来“艺术的运动”家,承认他们只有历史上的价值。……我们中国研究戏曲的人,似乎也可把这种剧本,轻轻放过,一直走到“艺术的运动”那一条路上来。⑤

为了进一步纠偏以写实主义戏剧为代表的“文学戏剧”(亚里士多德《诗学》以来确定的西方戏剧传统),宋春舫专门撰写了《戈登格雷的傀儡剧场》和《莱因哈特》二文,首次向国人介绍戈登·克雷、莱因哈特这两位先锋戏剧导演,强调剧场综合属性和导演职能的重要性。或由欧美现代主义艺术内蕴的东方传统艺术因子⑥,推崇现代主义戏剧的宋春舫,对中国传统戏曲的看法也超越了当时激进知识分子的主张,体现出客观公允的中西比较视野:

> 吾国旧剧虽经持新学说者之丑诋,然多含象征派的观念。中国戏台向无布景,即其明证。美小说家 Garland 之语曰“今日欧美戏剧毫无生气,杂以象征派之中国剧,或可另开生面,而引起观者之兴趣”,其言虽过火,然亦可见近

---

① 胡适:《建设的文学革命论》,《新青年》1918 年第 4 卷第 4 号。

② 宋春舫:《文学上之“世界观念”》,《清华学报》1918 年第 3 卷第 2 期。

③ 宋春舫著、罗罗译:《世界名剧谈》(“China and the World's Hundred Best Plays”完整译文),《宋春舫论剧第一集·附录》,上海:中华书局 1923 年版,第 288—289 页。

④ 宋春舫:《戈登格雷的傀儡剧场》,《宋春舫论剧第一集》,第 22 页。

⑤ 宋春舫:《“爱美的戏剧”与“平民剧社”》,《宋春舫论剧第一集》,第 49—50 页。

⑥ 中国传统艺术对欧美现代主义艺术的跨文化影响首先体现在美术领域(绘画),后随现代主义艺术运动渗透至其他艺术门类。参见包华石《中国体为西方用:罗杰·弗莱与现代主义的文化政治》,《文艺研究》2007 年第 4 期,第 141—144 页。

> 时文学家对于戏剧之趋向象征主义。既日占优势自然主义之失败,固在吾人意料之中也。①
>
> 象征主义和东方民族本很接近,东方人士无论谁都和小孩一般,带着些神秘性质。这两点,从许多戏曲作家的作品中,蛛丝马迹,都可以寻得出来。②

将中国传统戏曲乃至整个东方传统文化的属性简单概括为“象征主义”,宋春舫或受当时欧美一些艺术观念的影响(不免带上“东方主义”印记);但对象征主义艺术理念的推崇,则是其一贯审美偏好。基于这样的偏好,宋春舫对于新文化运动中轰轰烈烈的新旧剧论争,也有不同于《新青年》主笔的看法。

1918 年 6 月,胡适将自己轮值主编的《新青年》第 4 卷第 6 号辟为“易卜生号”,除宣传易卜生理念、译介易卜生剧作之外,还在通信栏刊登北大学生、爱好旧剧的剧评家张厚载质疑新文化运动“全盘西化”做法的《新文学及中国旧戏》一文,以及胡适、钱玄同、刘半农、陈独秀等北大教授对其的答信,使得当时已在暗中较量年余的新旧剧论争被正式摆上台面。同在北大任教的宋春舫认真审阅了两派论述,实在无法认同《新青年》主笔盲目推崇西方戏剧、无知否定中国旧剧的做法,于是站到了新文化阵营的论敌、被视为“保守派”(事实上属于“温和派”)的张厚载一边,发表《戏剧改良平议》一文,一石激起千层浪。

在《戏剧改良平议》中,宋春舫从戏剧体裁角度划分出了新旧剧的不同类属——“歌剧”(Opera)与“文剧”(Drama),由此指出《新青年》主笔对旧剧攻击的根本逻辑错误——体裁混淆,试图用“文剧”(Drama)强行取代“歌剧”(Opera)。更进一步,宋春舫犀利揭示出新文化阵营“全盘西化”取向背后的文化自卑心理:

> 激烈派之主张改革戏剧,以为吾国旧剧脚本恶劣,于文学上无丝毫之价值,于社会亦无移风易俗之能力;加以刺耳取厌之锣鼓,赤身露体之对打,剧场之建筑既不脱中古气象,有时布景则类东施效颦,反令人有阻碍美术进化之感慨。以为非屏弃一切,专用白话体裁之剧本,中国戏剧将永无进步之一日。主张此种论说者,大抵对于吾国戏剧毫无门径,又受欧美物质文明之感触,遂致因噎废食,创言破坏。不知白话剧不能独立,必恃歌剧以为后盾。世界各国皆然,吾国宁能免乎?③

“对于吾国戏剧毫无门径,又受欧美物质文明之感触,遂致因噎废食,创言破坏”的尖锐断语,具备充分的学理依据,直捣激进派的要害。这在当时的新派知识分子中无疑是石破天惊之论,宋春舫因此受到《新青年》主笔一定程度的排斥,钱玄同等颇感不忿,甚至公开“丑诋宋春舫君之戏谈”④,导致宋春舫在北大的同事关系一度紧张。

迫于压力,宋春舫此后不再发表类似尖锐议论,但始终不改自己戏剧本位的立场。1920 年 3 月 27 日再度赴欧考察之前,宋春舫为上海寰球中国学生会做了《改良中国戏剧》的演讲,再度坚定地为旧剧的音乐性、艺术性正名:

> 歌剧是“艺术的”,白话剧是“人生观的”……歌剧是浪漫派时代的出产品,到了现在写实主义盛行的时代,更有些不伦不类……
>
> 吾们要晓得歌剧与白话剧,是并行不悖的……因为歌剧生存的理由,是“美术的”,美术可以不分时代,不讲什

---

① 宋春舫:《近世浪漫派戏剧之沿革》,《宋春舫论剧第一集》,第 245—246 页。

② 宋春舫:《象征主义》,《宋春舫论剧第二集》,上海:上海文学出版社 1936 年版,第 17 页。原刊于《清华学报》1925 年第 2 卷第 1 期,原刊似丢失文章最末二段。

③ 宋春舫:《戏剧改良平议》,《公言报》1918 年 8 月 17—19 日,收入《宋春舫论剧第一集》时对相关专业术语有较多修订。秉持“平议”的宋春舫在批判无知曲解旧剧的激进派的同时,也批判闭门自守、盲目排斥外来文化的保守派“囿于成见”,“对于世界戏剧之沿革之进化之效果,均茫无头绪,亦为有识者所不取也”。

④ 胡适:《致钱玄同》,中国社会科学院中华民国史组编:《胡适来往书信选》上册,北京:中华书局 1979 年版,第 24 页。

么“Isme”(主义)。无论如何,吾们断断不能完全废除歌剧。“音乐”两个字,是人类天性中的一种不可少的东西。《乐记》说,“诗言其志,歌咏其声,舞动其容”。①

1923 年,宋春舫将自己新文化运动时期的理论文章结集为《宋春舫论剧第一集》出版,再次引发轰动——这部中国最早的现代戏剧理论集也成为后辈戏剧理论家如李健吾、赵景深、顾仲彝等人的专业入门读物,影响深远。作为中国第一代学贯中西的戏剧专业学者,宋春舫依据西方现代主义戏剧新潮来评判中国旧剧,为传统戏曲的研究打开了一双完全不同以往的“现代之眼”。在这样的比较视野中,中国旧剧开始摆脱“野蛮落后”“原始低等”的标签,与最新潮、最先锋的西方现代艺术紧密相连,显示出历久弥新的智慧与价值。

二、余上沅戏曲关注焦点:表现性特质与形式主义美学

1925 年,《宋春舫论剧第一集》出版约两年后,新一代留美的戏剧专家及爱好者余上沅、赵太侔、闻一多等人归国,在北京发起声势不小的“国剧运动”。

就读于北京大学英文系时,余上沅(1897—1970)即受教师宋春舫影响,立志投身戏剧;1923 年获得清华半官费留学资助,余上沅先后入读美国卡内基大学、哥伦比亚大学研习戏剧,对中西戏剧有了更深的造诣(曾几次组织留学生排演中国古典题材话剧),同时积极涉猎其他艺术门类,了解欧美时兴的艺术风尚。类似经历,使得余上沅及同样留学美国、爱好文艺的国剧运动同人具备了深厚的艺术素养和广阔的艺术视野,并不局限于戏剧一个单一门类,而是对以造型艺术为代表的西方现代主义艺术有了准确深入的领会。从 19 世纪末 20 世纪初西方艺术发展的新潮出发,他们对以戏曲为代表的中国传统艺术,也有了更新的认识。

与宋春舫一脉相承,回国不久的余上沅等人也对新文化运动过度推崇易卜生感到不满,对国内文艺界“旗鼓喧阗”的“伊卜生运动”提出尖锐批判②:从纯艺术的角度出发,“易卜生主义”的功利化倾向导致“问题”取代“艺术”(“只有思想,没有戏”③),因此必须坚持戏剧的艺术性;从民族艺术的角度出发,“易卜生主义”“迷信一切西洋的东西都是高明些的,并且主张立刻把西洋剧本搬到中国的舞台上去”更是大谬,因为“没有更稳固的基础而兢兢于贩运西洋戏剧形式,新戏剧之可能也就真是没有日期了”,因此必须坚持戏剧的民族性。

为此,余上沅阐释了其国剧运动主张,即兼具“通性”(世界性)和“个性”(民族性),既具备世界戏剧艺术共通属性、又能体现中国独特民族性的戏剧,尤其强调“用中国的背景来表现中国的生活”④,明确提出了建设民族戏剧的目标:

艺术之所以为艺术,戏剧之所以为戏剧,甚至人类之所以为人类,都不外乎他们同时具有两种性格:通性和个性……并不是我们希望有什么国界省界,实在每个地方各有它差异的历史背景、风俗习惯,绝对不可强同,也不应该强同……中国人对于戏剧,根本上就要由中国人用中国材料去演给中国人看的中国戏。这样的戏剧,我们名之

① 宋春舫:《改良中国戏剧》,《宋春舫论剧第一集》,第 278—279、280—281 页。宋春舫再度访欧前已经历了 1919 年梅兰芳赴日演出成功、京剧获得世界性声誉,“激进派”因而开始反思此前对旧剧的极端论调,舆论空间较“五四”前相对宽松。

② 余上沅:《国剧运动·序》,余上沅编:《国剧运动》,第 3 页,上海:新月书店 1927 年版。易卜生之外,国剧运动同人还集中批判了新文化运动所推崇的社会问题剧另一代表作家萧伯纳(参见余上沅《介绍萧伯讷近作〈长寿篇〉》、张嘉铸《病入膏肓的萧伯讷》等文)。

③ 闻一多:《戏剧的歧途》,余上沅编:《国剧运动》,第 58 页。

④ 余上沅:《中国戏剧的途径》,《戏剧与文艺》1929 年第 1 卷第 1 期。

曰“国剧”。①

余上沅的国剧运动理念,主要源自 19 世纪末兴起的爱尔兰文艺复兴运动。基于相似的身份处境及文化政治诉求,余上沅等人以爱尔兰文艺复兴为范本构建理想中的“国剧”,意图从传统文化中“寻根”,探索民族艺术的发展方向,助力民族文化共同体的构建,显示出高度的民族意识和主体身份自觉。对于具体的“建设国剧的主张”,余上沅有如下构想:

> 戏剧材料,须在本国的民间去采集;
>
> 戏剧题旨,须具有永久性和普遍性;
>
> 戏剧形式,须从“旧剧”蜕里化出来;
>
> 戏剧技术,须利用外洋已有的成绩。②

为了更好地利用旧剧形式,余上沅及国剧运动同人以中西戏剧的比较视野和现代主义的艺术眼光,着手对中国传统戏曲进行深入研究。③

在界定中国传统戏曲艺术的性质之前,余上沅先将戏剧表演大致分为“写实派”与“非写实派”(写意派)两大类:

> 演员有两种技巧:一种是扮什么人便像什么人,决不像他自己;一种是扮来扮去,总脱不了他自己。这两种技巧……结果是剧场里的病症,它的名字便叫做写实……他们不但不承认什么都是假,而且不承认台下有观众在看他们。和他们相对的还另有一种演员,他老实承认他不过是一个演员,台下有许多人在看他,他的目的只是要用他的艺术去感动这些人。这种演员就叫做非写实派或是写意派。④

相较于“写实派”竭力制造“第四堵墙”隔绝下的“生活幻觉”(“镜框”里的“西洋景”),“非写实派”或曰“写意派”的戏剧表演并不试图“欺骗”观众,而是“打破这堵隔开演员与观众的墙”,“戳穿西洋景”⑤,使“演员与观众,彼此联为一体,没有隔膜”⑥。这种具有浑融感的戏剧艺术,带有人类原始戏剧的烙印,既涵纳东西方的古典戏剧(如中国戏曲与古希腊悲剧),也包括当时在西方方兴未艾的现代主义戏剧。

为了深入阐释西方新潮的现代主义戏剧与传统写实主义戏剧的区别,余上沅打通艺术门类,从现代主义艺术的起点——绘画领域出发,分析西方艺术从“再现”到“表现”的革命:

> 要详细讨论这个运动便不能不牵涉到别的艺术上去,尤其是绘画的艺术。写生画[写实画](representational)是与写实派的表演平行的;写意画(presentational)是与这个新运动平行的。写意画是要把若干形体的关系宣达出

---

① 余上沅:《国剧运动·序》,余上沅编:《国剧运动》,第 1 页。在近代中国民族国家建构和国族群体想象中,与“国剧”概念同期出现的还有“国画”“国乐”“国医”“国术”等,参见方维规:《论近代思想史上的“民族”、“Nation”与“中国”》,香港中文大学《二十一世纪》网络版,2002 年 6 月号,总第 3 期。

② 余上沅:《中国戏剧之现在及将来》,《秋野》1928 年第 2 期。

③ 作为北大学生和胡适亲密弟子,余上沅研究中国传统戏曲以提炼国剧理想形式的做法明显受到胡适“五四”之后“整理国故”主张的影响;胡适对余上沅的理念亦颇为认可,亲自为 1927 年结集出版的《国剧运动》一书题写书名。

④ 余上沅:《旧戏评价》,余上沅编:《国剧运动》,第 194—195 页。

⑤ 余上沅:《芹献(十六)》之《表演的艺术》,《晨报副刊》1924 年 5 月 6 日《剧谈》栏。

⑥ 余上沅:《旧戏评价》,余上沅编:《国剧运动》,第 195 页。余上沅对戏剧表演“写实”与“非写实”(“写意”)流派的界定,正与现代主义艺术理论家格林伯格对于现代主义艺术让艺术媒介直接“呈现”或“在场”(present),强调艺术本身(形式本体)而非其所“再现”(represent)内容的价值(如绘画应回归自身“平面性”本质,停止在画布上模仿现实、制造“三维幻觉”)的观点相合。参见彭锋《重思余上沅写意戏剧论》,《戏剧艺术》2019 年第 1 期,第 54—65 页。

来,不问这些形体是否属于日常生活的范围之内。新式的排演也是一样:与其用画的布景,立体的布景,不如老老实实就让后面的幔子去做幔子,让建筑物去做建筑物,并不强勉地要人去相信幔子是城墙,建筑物是宫门。新式的表演也是一样:化装作老人,便自信是老人;站在舞台上,偏要说站在起居室内;咬定牙关不承认这全是假的;又装着不理会台下有一大群人在看他。与其这样,不如老老实实地自己承认自己是演员,台下有人在看,他的职务是要用他的艺术去得观众的鉴赏。①

也就是说,戏剧表演中的“写实主义”(Realism)与“表现主义”(Expressionist),其实与绘画中的“写实/再现”(representation)、“写意/表现”(presentation)相通,20 世纪初欧洲风头正盛的表现主义(Expressionist)戏剧运动,其实质正是“写意/表现”的(presentational)。②

在余上沅看来,包括戏曲、国画、雕刻、书法在内的中国传统艺术是“写意的、非模拟的、形而外的、动力的和有节奏的”③。事实上,自亚里士多德《诗学》建立“模仿论”体系、在写实道路上耕耘上千年遭遇瓶颈的西方艺术(19 世纪末 20 世纪初摄影技术的应用对写实绘画造成致命冲击),正是受到以中国为代表的东方传统写意艺术的启迪,才能冲破束缚、放弃再现,发展出强调表现的现代主义艺术。对此,国剧运动主将赵太侔从东西方艺术宏观比较的角度予以确认:

西方的艺术偏重写实,直描人生,所以容易随时变化,却难得有超脱的格调。它的极弊,至于只有现实,没了艺术。东方的艺术,注重形意,义法甚严,容易泥守前规,因袭不变;然而艺术的成分,却较为显豁……现在的艺术世界,是反写实运动弥漫的时候。西方的艺术家正在那里拼命解脱自然的桎梏,四面八方求救兵。中国的绘画确供给了他们一枝生力军。④

东西方艺术原本各有传统,但到了 19 世纪末 20 世纪初,出现了所谓“卡农”(Canon,即复调音乐中各声部曲调间的追逐模仿、交替重复)现象⑤——西方艺术学习东方传统艺术走向重形式轻内容、追求“‘像’真”(即“似是而非”,方法是小部分的“摹仿”加大部分的“创造”)的写意/表现,东方艺术则学习西方主流艺术趋向重内容轻形式、追求“‘是’真”⑥(“摹仿”为主)的写实/再现。⑦ 因此,被中国西化知识分子否定批判的传统艺术的非写实特性,正是西方新潮艺术的灵感源泉。

基于这样的认识,熟悉美术的评论家俞宗杰从中西传统绘画的比较出发,以京剧经典折子戏《坐楼

① 余上沅:《芹献(十六)》之《表演的艺术》,《晨报副刊》1924 年 5 月 6 日《剧谈》栏。这篇文章在其后收入文集时屡经修订,1927 年余上沅编《戏剧论集》将标题由“表演的艺术”改为“论表演艺术”,将此段的“写生画”改为“写实画”(余上沅《戏剧论集》,北京:北新书局 1927 年版,第 195 页);1986 年上海戏剧学院编《余上沅戏剧论文集》将标题改回“表演的艺术”,仍保留此段“写实画”的表述,但去掉了括号中的英文(《余上沅戏剧论文集》,武汉:长江文艺出版社 1986 年版,第 117 页)。

② 将表现主义(Expressionist)戏剧表演的性质界定为“写意/表现”(presentational),以别于过往西方主流戏剧表演的“写实/再现”(representational),余上沅或得自爱尔兰文艺复兴运动中戏剧理论家麦克布莱恩(Peter Mcbrien)的说法。参见彭锋《重思余上沅写意戏剧论》,《戏剧艺术》2019 年第 1 期,第 54—65 页。

③ 余上沅英文原著、林传鼎译:《国剧》,上海艺术研究所话剧室、国立剧专上海校友会、沙市文化局、沙市方志办主编:《余上沅研究专集》,上海:上海交通大学出版社 1992 年版,第 75 页。

④ 赵太侔:《国剧》,余上沅编:《国剧运动》,第 10 页。

⑤ 吕艺生:《艺术与审美 MOOCS 之舞蹈》,《舞蹈文化面面观——吕艺生从艺 70 年》,北京:中央民族大学出版社 2019 年版。

⑥ 余上沅:《表演》,余上沅编:《国剧运动》,第 149、152 页。

⑦ 譬如戏剧领域,余上沅指出“同时中国剧场在由象征的变而为写实的,西方剧场在由写实的变而为象征的”(余上沅:《中国戏剧的途径》,《戏剧与文艺》1929 年第 1 卷第 1 期)。

杀惜》和《打渔杀家》中的无实物表演为例,阐释中国旧剧在视觉(做工表演)方面的表现手法①:在两剧中,演员完全以身段表演表现楼阁、驾船等不同场景,以及从黄昏到天明的时间推移。似此“顷刻间千秋事业,方寸地万里江山”的格局气魄,显示出旧剧舞台在时空表现上的“经济手段”和艺术智慧;而以演员的肢体表演表现舞台场景的手法,俞宗杰认为“好似一座浮刻,或如未来派所表现的动的绘画,用连续的残象,在舞台上表现种种应有的痕迹”。像这样写意派艺术“暗喻”性质的“比拟”(包括“象征”及“虚拟”),尽管曲折抽象、含蓄晦涩,但也比写实派艺术“直喻”性质的具象“模仿”来得“有兴趣有深味”,充满留白与意境,在艺术上更加高级——“如果懂得他的暗喻,反觉得它所表现的意义更明了”,“旧剧在舞台上的表现,印在观众脑筋上的印象比写实的话剧更明显”。②

据此,俞宗杰直接挑明旧剧的现代主义属性,将其表现手法明确界定为“新浪漫主义”③:

> 旧剧……这种表现法成为艺术的,因为想到什么,表现什么,全视心象的变化,不藉直觉的控制。说得好听点,这是西洋的新浪漫主义,由写实主义反动过来……我们如其承认未来派的绘画,也应承认旧剧为艺术的,虽然现在我们也欢迎写实的话剧,和西洋画家尊崇自然派的绘画一样。

中国传统戏曲丝毫不落后于西方戏剧,而是“包含了许多艺术的表现,和蕴藏着各种传统的思想”,不愧“中国民族性的产生物”,是“我国的民族性的表现,和我国文化的结晶”④。

基于中国传统写意艺术与西方现代主义艺术相近的属性,余上沅进一步从形式主义美学探讨其艺术特征:

> 譬如画家看见了一面墙,墙前面摆了一张桌子,几把椅子,他忽然起了创造冲动……假使他是个写实者,他可以一笔不苟的把这些东西全摹下来;假使他真是个艺术家,他一定看不见墙,看不见桌子椅子,他所看见的只是一些线条和颜色彼此在发生一种极有趣味的关系——形象。他要画的又只是这些形象的关系……你去正看倒看,左看右看,它都能给你一种乐趣。绘画要做到了这一步,我们就叫它是纯粹的艺术。中国的各种艺术,至少是趋向于纯粹的方面,如果不是已经达到了这个方面。⑤

到此可以看出,深受形式主义美学影响的余上沅认定的“纯粹的艺术”,“真艺术家”眼中这种“线条和颜色彼此在发生一种极有趣味的关系”,就是著名艺术批评家克莱夫·贝尔所谓“有意味的形式”(Significant Form)——能够激起欣赏者“审美感情”的,“线条、色彩以某种特殊方式组成某种形式或形式间的关系”⑥,也即(视觉)艺术的本质。基于此,“中国发达到最纯粹的艺术”,首要“是书法,其次是

---

① 余上沅及国剧运动同人认为作为综合艺术的戏剧相较于听觉,更偏重视觉的表达:“戏剧的基本是舞蹈……戏剧是应该给人去‘看’的艺术”,“近十年来旧戏似乎偏重唱工,那是一般人嗜好的错误”(余上沅:《旧戏评价》,余上沅编:《国剧运动》,第197页)。此外,收入《国剧运动》的邓以蛰《戏剧与雕刻》一文也从戏剧与雕刻艺术比较研究的角度强调戏剧艺术中“动作”,尤其是“雕刻式的动作”(邓以蛰:《戏剧与雕刻》,余上沅编:《国剧艺术》,第93页)的价值。

② 俞宗杰:《旧剧之图画的鉴赏》,余上沅编:《国剧运动》,第210—212页。

③ 因与浪漫主义的血缘关系,“五四”时期将西方新兴的现代主义艺术潮流称为“新浪漫主义”。

④ 俞宗杰:《旧剧之图画的鉴赏》,余上沅编:《国剧运动》,第211、203页。中国传统艺术因“并未受过理智的陶冶,与写实的训练”而形成的这种全由心象、不加理性控制的表现手法,亦即克罗齐表现论美学所谓“艺术即直觉”,参见克罗齐:《美学原理》,朱光潜译,上海:上海人民出版社2007年版。

⑤ 余上沅:《旧戏评价》,余上沅编:《国剧运动》,第194页。余上沅强调抽象的价值,认为绘画艺术的“脊椎”是“纯粹图案”,戏剧艺术“价值的高低,仍然不得不以它的抽象成分之强弱为标准”(余上沅:《国剧运动·序》,余上沅编:《国剧运动》,第5页)。

⑥ 克莱夫·贝尔:《艺术》,周金环、马钟元译,北京:中国文联出版公司1984年版,第4页。余上沅之外,这个时期的闻一多也是形式主义美学的拥戴者,认为“艺术最高的目的,是要达到‘纯形’pure form 的境地”,这是艺术的“涅槃世界”(闻一多:《戏剧的歧途》,余上沅编:《国剧运动》,第56—57页)。

绘画”①,因为它们都是将线条自身的美感(笔墨神韵)发挥到极致的艺术。②

对此,俞宗杰也借助中西绘画比较,对中西戏剧艺术特性做出专业分析:

> 旧剧是倾重形式的……西洋的戏剧,多用烘托法表现情节,趣味贵浓厚。我国戏剧的情节多曲折,趣味贵变幻。前者属于平面的描写,后者属于线段的结构。这和中西绘画的习尚是一样;如西洋人爱色调美,而中国人爱线条美。色调利于烘托,故构成平面美;线条宜于缠绵,故贵曲折。

在俞宗杰看来,中国旧剧正如中国绘画,在结构上重“线”轻“面”,倾力于线条的精细描刻(情节勾勒)而随意于色块的晕涂渲染(场景呈现),“缺少烘托的能力,不会写背景,渲染调子。印在观众的眼帘上的,只有美丽的轮廓”③,因此轮廓优于质地、形式优于内容,整体故事情节的曲折精彩(叙事性)胜过具体事件场面的还原特写(戏剧性)。④

在此基础上,余上沅以“挥鞭代乘马”⑤为例,高度肯定了中国传统戏曲舞台表演“程式”(Convention)的价值。赵太侔则进一步阐释旧剧的“程式化”(Conventionalization)特性,分析艺术程式的形成生长——漫长的“艺术化”和融合过程,以及功能作用——“经济”地“代表某项事物”,以虚代实;并具备某种超越性(“超过平庸的日常生活,超过自然”⑥),以少胜多。最后得出结论:“艺术根本都是程式组织成的”,“中国旧剧的程式就是艺术的本身。它不仅是程式化,简直可以说是象征化了”⑦。

至此,余上沅及国剧运动同人从西方现代主义艺术和形式主义美学出发,深入戏剧艺术本体,难能可贵地进入中国传统戏曲的艺术胜境,全面剖析其艺术本质和美学规律,在精到的中西艺术比较中准确把握其优长与价值——这样的研究不但在20世纪20年代非同凡响,时至今日,其理论高度仍是难于超越的。经由余上沅及国剧运动同人的阐发,“现代之眼”中的传统戏曲终于获得完整立体的影像。

三、何为“现代”:对民族文化艺术的跨文化审视

从宋春舫到余上沅,师徒两代学贯中西的戏剧理论家对中国旧剧的分析理解不断深入,其间经历了新文化运动新旧剧论争中秉持“反激进”论述的剧评家张厚载的中介。而宋春舫和余上沅原本专攻的都是西方戏剧,回国后投入对中国旧剧的研究关注,除了探索中国戏剧发展道路的深层动因,更直接的

---

① 余上沅:《旧戏评价》,余上沅编:《国剧运动》,第193页。作为中国传统写意艺术的代表,余上沅认为书法的机理与戏曲相通,“中国的戏剧……他的舞台艺术,正可以和书法相比拟着”(余上沅英文原著《国剧》,林传鼎译,上海艺术研究所话剧室、国立剧专上海校友会、沙市文化局、沙市方志办主编:《余上沅研究专集》,第75页)。此外,现代主义艺术批评家罗杰·弗莱十分欣赏中国书法艺术中的线条,认为这种本身具有主观表现意味的“书法式线条”(calligraphic line),相较于西方传统写实艺术中作为造型工具的“结构式线条”(structural line)更具独立审美价值。参见罗杰·弗莱:《线条之为现代艺术中的表现手段》,沈语冰译,范景中编:《弗莱艺术批评文选》,南京:江苏美术出版社2010年版。

② 在肯定中国传统戏曲是“纯粹艺术”的同时,余上沅也强调由于“剧本内容”贫弱、文学性缺失,造成旧戏“格律空洞”(余上沅:《旧戏评价》,余上沅编:《国剧运动》,第201页)。赵太侔则严厉批评旧剧“脱却了生活,只余了艺术的死壳”,因此判定“旧剧是纯艺术,但是死了”(赵太侔:《国剧》,余上沅编:《国剧运动》,第10—11页)。

③ 俞宗杰:《旧剧之图画的鉴赏》,余上沅编:《国剧运动》,第205、207、210页。尽管如此,俞宗杰仍认为旧剧结构“首尾完竣,起伏曲折,极尽其妙,繁简疏密,亦尽适宜”,其线条“如浪花的起伏,声波的疏密,变化如丘陵,曲屈如枝枚,遇主题即重描,遇枝节用轻写。它在观众的心灵上好像来复震动的脉搏,一时令人紧张,一时让人疏懈,全部的知觉全被它指挥了”(第209页)。

④ 关于中西戏剧结构,蓝凡曾将其分别概括为“点线的艺术”与“板块的艺术”,参见蓝凡:《中西戏剧比较论》,北京:学林出版社2008年版。

⑤ 余上沅英文原著:《国剧》,林传鼎译,上海艺术研究所话剧室、国立剧专上海校友会、沙市文化局、沙市方志办主编:《余上沅研究专集》,第76页。

⑥ 余上沅:《旧戏评价》,余上沅编:《国剧运动》,第197页。

⑦ 赵太侔:《国剧》,余上沅编:《国剧运动》,第15、16页。

触发因素当然是新文化运动中《新青年》主笔对旧剧和以张厚载为代表的旧剧维护者极其派系化、情绪化的攻击——如此粗暴横蛮的做派,竟把两位留学欧美的学院派戏剧理论家和一位土生土长的旧剧剧评家团结到一起,也是论争发起者们始料未及的。

然而《新青年》主笔的逻辑并非不可理喻:自鸦片战争打开清朝国门,风起云涌的启蒙救亡接力传递到"新文化"一代,接受欧美资本主义文明洗礼的新派知识分子以简单的进化论思维,确定了"中"与"西"、"古"("旧")与"今"("新")的置换和对立,将打倒封建专制文化、引入西方现代文明视作自身使命。然而究竟何为"现代"? 在新文化精英眼中,"现代"当然是指西方现代资本主义文明。然而在他们留学归国的 19 世纪末 20 世纪初,资本主义世界内部正在发生巨大的更迭变革;这些变革体现在文化艺术领域,以绘画为起点的西方现代主义艺术,正在积极学习东方传统艺术的技法与风格。

结合前文所述,西方艺术从写实/再现(representation)到写意/表现(presentation)的重要转变,其实源于背后哲学及美学观念的深层变迁。随着西方现代思想中主体的崛起和对人内在精神的关注,以及与之相对的,强调"绝对本体"(理念/上帝/绝对精神)的旧形而上学衰落,作为其显现的"自然"在古典美学中的神圣地位被消解,审美与艺术创作从前现代对永恒、纯粹之"美"的追求与欣赏——实现方式是模仿、再现自然(物理现实),尽力贴近生活以制造真实幻觉,转变为现代对"审美活动"本身的探寻——实现方式则是将主体的内在意识通过特定形式(通常是灌注了艺术家审美经验的抽象形式)表现(express)出来,构成(compose)一个独立自足的精神有机体。由此,西方艺术完成了从忠实和聚焦于"自然"到忠实和聚焦于"自我",从推崇理智、偏重作品内容到推崇情感、偏重创作形式的嬗变。而崇尚心性、着力形式的东方传统写意艺术,则是这场重大变革的助力与抓手。

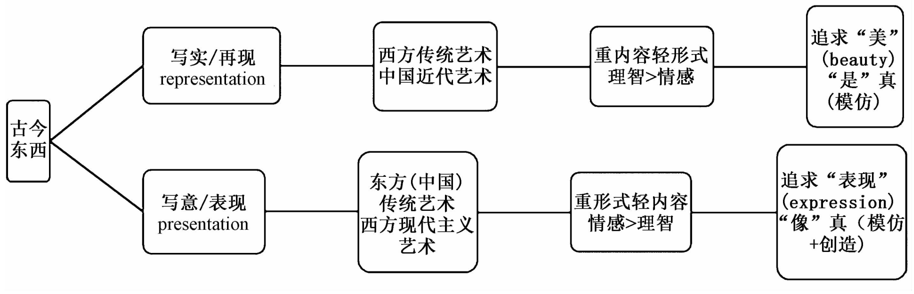

图 1　中西艺术的"卡农"(Canon)现象

到此为止,对于"现代"或曰"现代性",西方文化艺术领域其实先后涌现过两种不同的思潮——"启蒙审美现代性"与"先锋审美现代性",分别以"现实主义"与"现代主义"艺术为代表。① 基于这样不同"现代性"的"现代化",尤其是面向西方的中国传统文化艺术的现代革新,也有了两个迥然相别的方向:若是以强调写实/再现的"启蒙审美现代性"为旨归,那么中国传统艺术确实要向以现实主义为代表的西方主流艺术学习,不仅要引入写实的技术手法,更需在思维层面注入科学理性的思想;若是以强调写意/表现的"先锋审美现代性"为旨归,那么中国传统艺术其实内含"先锋""现代"的因子,不但不必自

---

① 关于现代性尤其是审美现代性的谱系,综合中西学者卡林内斯库和牛宏宝的阐释,可将西方现代性按照内容分为"资产阶级现代性"(社会现代性)与"文化现代性"(审美现代性),按照性质分为"启蒙现代性"与"先锋现代性"。具体而言,启蒙现代性出现于资本主义社会上升期,即现代资本主义精神,其核心是启蒙理性(源于西方近代哲学笛卡尔、康德等的"认识主体"),盛行于 19 世纪的现实主义潮流即其在文化艺术上的体现(启蒙审美现代性代表);"先锋现代性"则出现于资本主义社会成熟期,是对前者的反思批判,其核心是反理性的意志论(源于西方现代哲学叔本华、尼采等的"意志主体"),盛行于 19 世纪末 20 世纪初的现代主义潮流即其在文化艺术上的体现(先锋审美现代性代表)。参见马泰·卡林内斯库:《现代性的五副面孔》(顾爱彬、李瑞华译,南京:译林出版社 2015 年版)与牛宏宝:《现代西方美学史》(北京:北京大学出版社 2014 年版)。

惭形秽效仿西方主流艺术,并且还是西方现代主义艺术的源头老师,需要加以保护和传承。①（到 20 世纪后半叶兴起的文化多元观和世界物质/非物质文化遗传保护,可算作这一系主张的后续反响。）

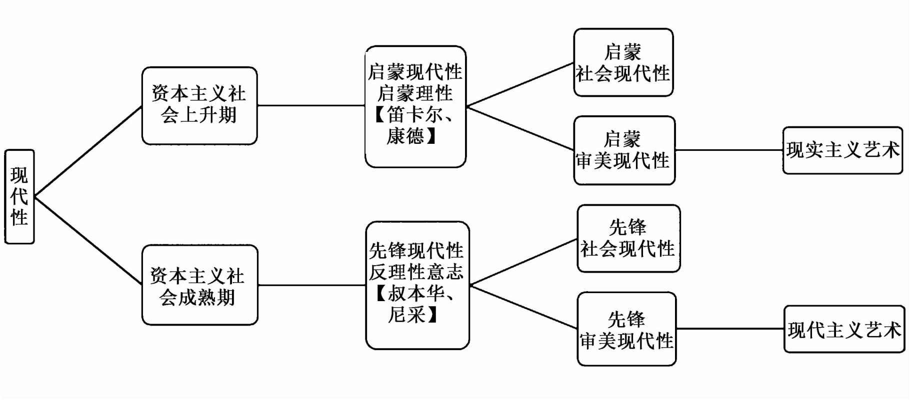

图 2　文化艺术领域的两种西方现代性

对于出自西方文化艺术领域的“启蒙审美现代性”与“先锋审美现代性”,或曰倾重写实/再现与写意/表现的不同艺术传统之间的抉择取舍,余上沅在对中西、古今艺术历史及理论进行深入研判和反复斟酌后,给出了这样的倾向建议:

> 写实是西洋人已经开垦过的田,尽可以让西洋人去耕耘;象征是摆在我们面前的一块荒芜的田,似乎应该我们自己就近开垦。

也就是说,与其步趋西方漫长和成熟的写实/再现艺术传统,作为中国艺术家,继承本国遗产、立足自身传统,坚守写意/表现这块“自己的田”才更加“当仁不能够相让”②。个中原因,就在于受东方传统艺术启迪影响的新兴现代主义艺术及“先锋审美现代性”,无疑与中国历史有着更深的关联渊源,因此也更适宜作为参照来探索中国本土文化艺术的“现代性”和“现代化”。

概言之,在积贫积弱的近代中国,物质与非物质文明皆一夕萎顿于西方的坚船利炮,整个民族自尊心由此陷入空前的沉郁低落和自我怀疑。得益于“先锋审美现代性”的异军突起和另眼观照,古中国辉煌灿烂的文化传统终于在新一轮中西比较中恢复光彩,中国传统艺术写意/表现的理念与手法也在西方现代主义艺术的具体实践中再焕生机。不仅如此,作为“多元现代性”的重要组成部分,旨在反思和批判资本主义的“先锋现代性”实有助于打破“启蒙现代性”的一元神话和统治霸权,对围绕其构建的“西方中心”的殖民主义世界格局产生冲击,更有利于后发达地区本土现代性的生长和自主发展道路的探索,进而丰富和裨益世界文化的良性生态。事实上,以西方现代主义艺术及其代表的“先锋审美现代性”为线索参照,民族文化艺术困扰多年的“现代化”与“中国化”问题,也在一定范畴内得到了整合同构

---

① 关于中国文化艺术在西方影响下的现代性与现代化,美术史论家潘公凯认为体现在“艺术家对中国现代情境的自觉”,也即“对 20 世纪中国特定的社会矛盾、民族危机和精神文化氛围以创造性的艺术形式加以应对的‘自觉’”,是“在中华民族救亡图存、独立自强和伟大复兴的奋斗历程中,在中西文化冲突下整体的精神文化氛围之中,美术家们对时代巨变所作出的‘自觉’回应”(潘公凯《中国现代美术之路·代前言》,北京:北京大学出版社 2012 年版,第 2 页),而这种“‘自觉’的策略性选择建基于对中西古今关系的理解与把握,在巨大的矛盾张力中寻找救国图强的出路”(潘公凯《中国现代美术之路·绪论》,第 9 页),其实践形态可归纳为“传统主义”“融合主义”“大众主义”“西方主义”四种。其中对于中国传统绘画的现代转型,主要涵纳“融合主义”(融合中西)和“传统主义”(传统出新)两种取向。类似议题移诸戏剧领域,中国传统戏曲的现代化革新则形成了“西体中用”和“以今化古”两种理论及实践路径,参见刘汭屿《南欧北梅——民初京剧红楼戏与戏曲现代化的两种路径》,《文艺研究》2020 年第 12 期,第 113—124 页。

② 余上沅:《中国戏剧的途径》,《戏剧与文艺》1929 年第 1 卷第 1 期。

和妥善解决——在通行旧戏的基础上创造出会通“古今中西”的“写意戏剧”(包括歌剧与话剧),就是余上沅为中国现代戏剧规划的发展方向,也是为世界戏剧艺术贡献的创新样态。①

当然,对现代主义艺术及“先锋审美现代性”的偏重,并不意味着奠定西方现代资本主义社会基础的“启蒙现代性”及其倡导的现实主义艺术就被漠视。正如发生在东西方艺术之间的“卡农”现象所昭示的,艺术的写实/再现与写意/表现之间并不是“绝对平行”的关系,而是存在“互倾的趋向”,拥有“不期而遇”的可能。推崇“写意艺术”的余上沅也不忘强调,倾重内容、偏向理智的西方主流写实戏剧与倾重形式、偏向情感的中国传统写意戏剧本质上都不是理想的戏剧,只有中西合璧,糅合写实与写意,令“内容与形式,理智与情感,不倚不偏,调和得宜”,走上“中正和平的大路”,才是“古今所同梦的完美戏剧”②,契合“世界大同”的理想,也是人类文化艺术共同的发展方向。

就跨文化交流的路向而言,来自东方的中国传统艺术曾经给予西方现代主义艺术灵感营养,待其成熟壮大后,留学欧美的戏剧理论家则运用现代主义艺术理论回馈反哺中国传统戏曲的研究,完成这一轮交流的回返影响,可谓中西艺术交流史上的一段佳话。20 世纪一二十年代这场借助西方现代主义艺术的“现代之眼”对中国传统戏曲做出的审视评判,为中国现代戏剧建设和民族文化艺术的“现代化”“中国化”留下丰厚的理论资产,值得进一步研究重视。

Traditional Opera in the Eye of Modernity: A Critique of Opera in the Chinese-Western Comparative Vision in the 1910s and 1920s

Liu Ruiyu

(*Institute of Art*, *Communication University of China*, *Beijing* 100024, *China*)

Abstract: Unlike the chief editors of *La Jeunesse* (《新青年》) in the New Culture Movement, who comprehensively advocated Western realistic drama and completely rejected traditional Chinese opera, the two generations of modern drama theorists represented by Song Chunfang (宋春舫) and Yu Shangyuan (余上沅) with thorough Chinese learning and Western learning, adhered to the basic positioning of drama, upheld the concept of cross-culture, and reevaluated the traditional Chinese opera from the perspective of the new wave of Western modernist art. Focusing on its symbolic spirit, expressive qualities and formalist aesthetics, they revealed the “Avant-garde” and “modern” factors contained in traditional Chinese art, and corrected the bias that overemphasized Enlightenment Modernity and realism in Western modern thought, which was caused by the theatrical improvement in the New Culture Movement. And then, they turned to the emerging Avant-garde modernity to link up ancient and modern Chinese and Western arts and cultures, and to expound the aesthetic laws, implications and essences of the traditional Chinese art represented by opera in a comprehensive comparative vision of the East and the West. The research made by Song Chunfang and Yu Shangyuan not only marked the height of Chinese drama theory in the 20th century, but also revealed the complex entanglement between the “modernization” and “Sinicization” of China's national art and culture.

Key words: the New Culture Movement; National Theatre Movement; modernist art; Avant-garde aesthetic modernity; Sinicization

(责任编辑　管　琴)

① 余上沅在《中国戏剧的途径》一文中为中国戏剧建设规划了两条具体途径:一是歌剧,以复古为方向,保持“旧戏的唱(音乐)是抽象,做(动作,舞)是象征的,布景等等又是非写实的”,去掉以海派京剧为代表的近代戏曲中的写实元素,“把旧戏做到纯粹艺术”(这条途径,事实上对梅兰芳 20 世纪一二十年代的古装歌舞剧创作做出了理论总结);二是话剧,参照古希腊悲剧,将旧戏“去掉唱的部分,只取白……加一点极简单的音乐,仍然保持舞台上整个的抽象,象征,非写实”,一方面“剪裁它的旧形式”,一方面“加入我们的新理想”,“把戏剧的内容充实起来,叫它不致流入空洞”,使其“兼有时代精神和永久性质”(这条途径余上沅等人在美国排演中国古典题材话剧时曾有过实验,在国内则直至 20 世纪 50 年代焦菊隐领导的北京人民艺术剧院才得到成功实践)。

② 余上沅:《中国戏剧的途径》,《戏剧与文学》1929 年第 1 卷第 1 期。